



HAL
open science

Après La Chine, le silence : l'expérience et la représentation du maoïsme chez les intellectuels des années 1970 et Michelangelo Antonioni

Corrado Neri

► To cite this version:

Corrado Neri. Après La Chine, le silence : l'expérience et la représentation du maoïsme chez les intellectuels des années 1970 et Michelangelo Antonioni. Jin Siyan et Jean-Paul Rosaye L'utopie dans tous ses états littéraires, 2017. hal-02278851

HAL Id: hal-02278851

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-02278851>

Submitted on 4 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Après *La Chine*, le silence :

l'expérience et la représentation du maoïsme chez les intellectuels des années 1970 et Michelangelo Antonioni

Corrado NERI

En 1972 Michelangelo Antonioni, à l'époque au sommet de sa carrière, voyage en Chine pour filmer un documentaire pour la RAI, *Chung kuo – La Chine*. À son retour, le film ne plaît à personne : ni aux intellectuels de gauche ni à leurs opposants, ni aux Européens ni aux Chinois. Et, comme Roland Barthes après lui, Antonioni se demandera : « Alors, la Chine ? », en essayant de se donner des réponses sans pour autant nier la déception et les questionnements soulevés par les réactions farouches à son film. Il faudra attendre trois ans pour qu'il réalise le bien-nommé *Professione Reporter*, comme si la Chine exigeait un long silence devant son mystère social et politique. En suivant les traces d'Antonioni, je traiterai ici de certains intellectuels qui ont voyagé en Chine ou qui l'ont représentée pendant la Révolution Culturelle¹. Je me concentre donc sur quelques noms occidentaux, les plus intéressants à mes yeux. Le parcours va être dicté par des assonances, en passant de la France à l'Italie, de la littérature au cinéma, par voie d'échos. C'est un choix qui ne peut ni ne se veut d'être exhaustif, mais plutôt arbitraire. Je ne traiterai pas, par exemple (je fais état ici de leur importance hors champ), des intellectuels chinois qui produisent un discours sur la Chine pendant les années 70 – tantôt des intellectuels qui publieront plus tard en Chine, tantôt des exilés comme Gao Xinjian qui, dans son *Livre d'un homme seul*, raconte et théorise l'expérience chinoise des 50 dernières années, avec une attention particulière pour la Révolution Culturelle. Voici donc une brochette beaucoup plus limitée d'intellectuels, et un panorama plus limité de ce qu'on appelle « Chine ».

¹ Comme le souligne Pierre Haski, « le voyage en terre révolutionnaire était un genre littéraire maintes fois éprouvé, d'André Gide en URSS à Simone de Beauvoir en Chine... ». Il rappelle à ce sujet l'ouvrage *Au pays de l'avenir radieux, voyage des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire* de François Hourmant (Paris, éd. Aubier, 2000). Pierre Haski, « Barthes, barbé par la Chine de Mao mais muet sur ses doutes », <http://www.rue89.com/chinatown/2009/01/04/barthes-barbe-par-la-chine-de-mao-mais-muet-sur-ses-doutes> (23/01/2012).

La Chine à l'époque est en fait majoritairement perçue, discutée et représentée comme la Chine maoïste, la Chine de la Révolution Culturelle (datée conventionnellement entre 1966 et 1976), la Chine impénétrable du dernier espoir communiste après la déception du stalinisme et avant la chute du mur qui, en 1989, semble mettre fin à l'expérience communiste. La Chine (les choses ont bien évidemment changé depuis) est donc, généralement, pour beaucoup d'intellectuels européens (qu'ils se disent ou non maoïstes), l'image d'une utopie réalisée, d'un visage humain de la révolution, d'un pays où la révolution a su se maintenir jeune, vivante, sans s'engouffrer dans la bureaucratisation staliniste. De là les malentendus et le mal-être des intellectuels communistes à leur retour en Europe : il fallait faire la médiation entre leur expérience personnelle, leur témoignage de la réalité vue (ou perçue entre les mailles du texte politique) et l'image construite de si loin. Et encore, il fallait faire la médiation entre d'éventuelles critiques contre la politique chinoise et les différents contextes politiques en Italie ou en France qui utilisaient la Chine dans leur discours politique. Critiquer la Chine équivaut à critiquer la clique ou le groupe qui défend une position maoïste contre les positions marxistes-léninistes, voir trotskistes. Pour finir, il faut tenir compte des difficultés rencontrées par les intellectuels/artistes tels qu'Antonioni lui-même, qui se voit critiqué avec acharnement par les « intellectuels » chinois.

Délimitons pour l'instant l'idée que la Chine soit, dans les années d'Antonioni, la Chine de la Révolution Culturelle, identifiée avec le maoïsme tout court – sans oublier de nuancer : des voix se lèvent pour critiquer la politique de l'Empire du Milieu, au nom de la défense d'une culture ancienne ou en tous cas dans une perspective anti-maoïste ; cet aspect va au-delà des ambitions de cet article, mais il est important de rappeler que l'anti maoïsme existait bel et bien².

Comment définir, en Europe, le maoïsme ? Ce courant, si virulent, avec sa démarche qui a été définie comme « mystique, presque religieuse », est un courant « d'extrême-gauche né au sein du communisme prosoviétique »³ se base sur quatre fondements :

- volonté d'exporter l'exemple chinois et plus particulièrement la Révolution

² La voix peut-être la plus lucide et courageuse est celle de Pierre Rickmans, qui utilise le nom de Simon Leys, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998.

³ Christophe Bourseiller, *Les Maoïstes : la folle histoire des gardes rouges françaises*, « Points », 2008, p. 19.

Culturelle (bombarder le quartier général, enquêtes au sein du peuple, autocritiques) ;

- le tiers-mondisme (justice en faveur de pays pauvres dont le combat emblématique est la lutte du Vietnam du Nord), l'antisoviétisme et le populisme (appel au peuple et à ses vertus : le prolétariat n'est pas au centre de la révolution, mais les étudiants, les paysans) ;
- développer la lutte/haine de classe ;
- la notion de classe est d'ailleurs souvent mentale, caché dans le corps de l'individu comme un virus)⁴.

Le maoïsme est également, en Europe, phénomène de mode : les revues sur papier glacé publient des photos à l'esthétique criante révolutionnaire, les magasins vendent des objets divers, comme on le voit dans *La Chinoise* (Godard, 1967) ou plus tard dans le très sexy *Les Innocents* (Bertolucci, 2003) : réveils, posters, affiches, livres rouges, etc. Cette mode sait rallier les plus importants intellectuels français : Roland Barthes, Philippe Sollers, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Marin Karmitz, Michel Foucault... et italiens (on y reviendra : Edoarda Masi, Dario Fo, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Tiziano Terzani...).

Engouement de mode, phénomène de société, style et expression fugitive de la révolte adolescente – que le cinéma a amplement illustré, voire contribué à créer.

ALORS, LE CINEMA ?

Jean-Luc Godard filme *La Chinoise* (1967), objet incommode, comme la plupart de ses films. *La Chinoise* est un brouillon tourné dans un appartement parisien, où des comédiens beaux et branchés (Jean-Pierre Léaud, Anna Wiazemsky, Juliet Berto) déclament des extraits du Petit Livre Rouge et discutent de théories politiques à la mode, écoutent Radio Pékin, sur fond d'autocritiques. Godard reconstruit en un lieu fermé les élans de la jeunesse, le contexte historique parisien et international (notamment la guerre du Vietnam avec des maquettes et des avions jouets). Avec son gout prononcé pour l'aphorisme (qui ne se démentira jamais, jusqu'aux *Histoire(s) du cinéma* et *Film socialiste*), il écrit sur les murs de l'appartement parisien : « il faut confronter les idées vagues avec des images claires » (qui résonne avec : « l'image juste, juste une image »). Artiste avant toute chose, il visualise des aspects que d'autres intellectuels souligneront après lui : l'obsession pour les *dazibaos* (les

⁴ *Ibid.*, p. 24.

journaux muraux qui se multiplient en Chine), ainsi que le penchant (celui-ci bien ancien – consubstantiel ?) de l’art chinois pour la fusion entre représentation visuelle et écriture, ou encore, pour faire de l’écriture un art, une calligraphie. *La Chinoise*, avec son caractère déconstructionniste et caviar, n’est pas toujours apprécié par les maoïstes français eux-mêmes, Godard est accusé d’écrire un brouillon qui manque de rigueur dogmatique⁵. Cela dit, Godard n’est pas le seul à incarner ce contraste : « alors même que la ligne culturelle de la République populaire de Chine s’en tient au réalisme socialiste le plus strict, ses partisans français comptent parmi les plus avant-gardistes des structuralistes, des déconstruites, de questionnaires de signes »⁶. On parle notamment du groupe Tel Quel, sur lequel on reviendra.

Un parallèle peut être tracé avec le théâtre engagé de Dario Fo, qui voyage en Chine, se prend d’engouement pour les idéaux communistes, pour la collectivisation, pour l’idéal de « bombarder le quartier général » ; Fo appelle son théâtre *La commune*, et utilise – de façon déconstructiviste et postmoderne – le langage de la propagande maoïste dans certaines de ses créations les plus brechtiennes. Et Pier Paolo Pasolini, épouvantablement lucide comme d’habitude, prête des mots de Mao au corbeau de *Uccellacci et uccellini* (1966), délire clairvoyant sur le débat politique, social et éthique de l’Italie de l’époque, de la mort prochaine des idéaux, de l’effondrement des utopies.

On a sauté de Godard à l’Italie via le cinéma – ce qui est tous comptes faits assez immédiat, on se rappelle du *Mépris*... Godard travaille en Italie avec Giuseppe Bertolucci, Marco Ferreri, tous les deux impliqués dans le mouvement – bien qu’avec une intensité différente. On souligne, pour assonance, la brève mais intense profession de foi maoïste de Marco Bellocchio. Dans un entretien sur Antonioni⁷, Bellocchio affirme avoir été maoïste jusqu’en 1969, et être devenu apolitique par la suite. Marco Bellocchio rappelle comment *Chung kuo*, le documentaire d’Antonioni, avait déplu à tout le monde parce que trop fade, trop neutre. Bellocchio reconnaît des bribes du style de son collègue incrustées dans le film comme autant de pierres précieuses, notamment le caractère méditatif et lent, les silences prolongés, la confiance en

⁵ De l’autre côté de l’hémisphère, la Chine est fortement offensée par le film de Jean Yanne *Les Chinois à Paris*, 1974, qui met en scène une parodique – mais néanmoins inquiétante – invasion de la capitale française de la part des Gardes Rouges.

⁶ Christophe Bourseiller, *op. cit.*, p. 249.

⁷ Dans les bonus du DVD du film *Chung kuo – La Chine*.

l'image au détriment des mots. Bellocchio, après le génial coup d'essai qui lui a valu l'estime des critiques et du public (l'iconoclaste *I Pugni in tasca*) a réalisé un film au titre ô combien explicite : *La Cina è vicina* (1967). Il s'agit d'une histoire grotesque, comme la définit le réalisateur lui-même. Le film raconte les vicissitudes politico-sentimentales d'un groupe de maoïstes de la province italienne. Pour Bellocchio, la Chine est un prétexte pour parler des désillusions des luttes politiques italiennes dans la province reculée ; au sein du parti socialiste se nouent des histoires de rivalités et de jalousies, d'ascension sociale et de compromis amoureux. La « Chine » est donc ici pur de jargon ridiculisé par le regard moqueur de son auteur. Alberto Moravia écrit : « ici, selon nous, la politique a la fonction de caractériser les personnages et pas l'inverse [...] il y a trop de politique dans un film qui, en réalité, est la description d'une famille »⁸. Comme on sait, Bellocchio restera toujours profondément critique de la bourgeoisie et de la société italiennes, mais sa critique deviendra plus freudienne que maoïste. Cette période de militantisme est décrite par Bellocchio – *col senno di poi*, certes – comme une époque où l'on pensait que le Livre Rouge pouvait changer les mentalités ; il a fallu passer par un désenchantement national pour concevoir le caractère illusoire de l'utopie communiste. Toujours dans cet entretien, Bellocchio rend hommage à Antonioni, dont il apprécie la croyance dans l'idéal d'un voyage capable de changer le monde ; si pour Bellocchio il s'agit d'une désillusion totale – il n'a jamais vraiment été concerné, dit-il – pour plusieurs militants le fait de reconnaître que le modèle chinois n'est pas applicable à l'Italie et que la Chine elle aussi s'achemine vers le capitalisme pour devenir une grande puissance, sera annonciateur de crise, d'autodestruction, de terrorisme.

On a cité Alberto Moravia (1907-1990) ; voyons plus en détail son rapport avec la

⁸ Alberto Moravia : « A ben guardare, lo schema di questo *La Cina è vicina* è identico a quello del più alto e spesso geniale *I pugni in tasca* : la corruzione di una famiglia a livello, si direbbe, piuttosto biologico che sociale. Bellocchio eccelle nel dipingere con acridità questo genere di famiglie e gli ambienti nei quali si appiattano, quasi serpi sotto un sasso. Per questo aspetto, *La Cina è vicina* non è meno duro del film precedente. [...] Resta la questione dell'elemento politico al quale si deve quel tanto di troppo facilmente caricaturale che il film indubbiamente contiene. Molti ritengono che Bellocchio abbia voluto fare un film di satira politica e l'abbia in parte mancato ; ma sbagliano. Qui, secondo noi, la politica ha la funzione di caratterizzare i personaggi e non viceversa. Ma nei *Pugni in tasca* il regista si identificava con il protagonista ; qui non si identifica con nessuno ; è presente semmai nell'asprezza dell'osservazione. Ne segue che i goliardici "cinesi" sono la parte più debole del film ; la loro rivolta, chissà perché, non è sostenuta dal regista che, anzi, la mette in ridicolo. Comunque c'è troppa politica in un film che è, in realtà, la descrizione di una famiglia con i suoi grovigli di interessi e le sue brame fisiologiche. La politica andava ridotta di molto; soprattutto là dove è mera canzonatura » (*Al cinema*, Bompiani, Milano, 1975).

Chine, qui se concrétise par un véritable voyage. Moravia a été un des premiers, peut-être le plus célèbres des voyageurs italiens en Chine du temps présent.

ALORS, LE ROMAN ?

Alberto Moravia publie son carnet de voyage sous le titre *La Révolution Culturelle de Mao*⁹. Même s'il a été défini comme étant l'un des « plus enthousiastes zélotes de la Révolution Culturelle »¹⁰, Moravia écrit beaucoup plus qu'une hagiographie du Parti dans son livre. Le célèbre passage initial est un discours imaginaire entre deux intellectuels qui discutent de la pauvreté, de la richesse, du développement économique du monde. La pauvreté y est saluée comme l'essentiel de l'homme, comme la condition de l'homme épuré, qui n'a besoin de rien de superflu ; la pauvreté vue en Chine donne à Moravia un sentiment de « soulagement ». La misère chinoise y apparaît comme plus supportable, en tant qu'étape du développement utopique vers un nouveau stade de progrès. Plus tard : « la pauvreté montre un visage décent, fier et impitoyable » (p. 78). Ailleurs, il reprend ses arguments : on trouve des passages enthousiastes et prophétiques sur l'expérience chinoise :

Les prémices ont été créées d'une idéologie révolutionnaire universelle qui demain peut-être pourra être en mesure de rivaliser avec l'Union Soviétique. Plus important encore, les fondements d'une société égalitaire et technique ont été posés, société où la promotion sociale ne correspondrait pas à une augmentation du profit et de la consommation comme aux États-Unis, ni à une récompense sous forme d'accroissement du bien-être comme en U.R.S.S., mais où elle ne serait fondée que sur la diversité et la qualité des capacités techniques. Une société technocratique faite uniquement de cadres diversement qualifiés et de masses ouvrières dans lesquelles chacun disposerait du nécessaire et où personne ne jouirait du superflu. (p. 63)

Le but de la Révolution Culturelle étant de « faire faire à la Chine paysanne, c'est-à-dire à une Chine pure, naïve, vierge, humainement intacte, le grand saut de la civilisation artisanale et agricole à la civilisation technique, sans passer par le stade,

⁹ *La Révolution Culturelle de Mao*, Paris, Flammarion, 1968 (éd. or. *La Rivoluzione culturale in Cina*, 1966).

¹⁰ Christophe Bourseiller, *op. cit.*, p. 93.

jusqu'ici apparemment inévitable, de la phase petite-bourgeoise du communisme », il s'agit de combiner pauvreté et progrès technique, « en somme faire que l'homme complet du monde paysan atteigne la liberté du stade technique sans payer le péage petit-bourgeois qu'en ce moment paie l'U.R.S.S. » (p. 112), la phase petite-bourgeoise du communisme étant la « phase de bien-être – bien-être relatif, de qualité médiocre » du bloc soviétique, qui s'approche psychologiquement de la petite-bourgeoisie du monde entier. Cela dit, Moravia termine son « dialogue » avec une phrase révélatrice :

Je me borne à répéter que j'ai voulu t'expliquer et m'expliquer à moi-même la raison du sentiment de soulagement que m'avait procuré le spectacle de la pauvreté en Chine. C'est tout. Que l'utopie chinoise maintenant doive durer toujours ou ne soit que provisoire et passagère, c'est une autre question. Moi j'en ai tiré le prétexte d'un discours. C'est tout ». (p. 31)

On voit bien, ici, comme la Chine relève du prétexte, du discours, du détour¹¹. Comme l'affirme en postface Christophe Bourseiller : « Si donc, sur un plan politique, le maoïsme peut être défini comme un populisme de gauche, il se révèle être, sur un plan culturel, un extraordinaire véhicule ; un lieu d'investissement, de fantasmes »¹².

Comme d'autres avant et après lui (Tiziano Terzani, Edoarda Masi...), Alberto Moravia perçoit et critique la fausseté des visites organisées, la langue de bois des interprètes, la construction artificielle manifeste du voyage, la muselière imposée aux observateurs étrangers. Il titre un chapitre « Ce qu'on voit » ce qui dit bien qu'il y a des choses qu'on voit, d'autres pas. Entre les lignes, le lecteur ne pourra que rechercher la Chine cachée, invisible, qu'on n'étale pas devant les visiteurs étrangers.

La propagande est assimilée immédiatement à une fonction religieuse. Peut-être c'est le regard *a posteriori* de l'âge post-idéologique où l'on baigne, ou peut-être il s'agit de la confiance dans le don d'observation et l'honnêteté intellectuelle d'un lettré souvent à contre-courant, mais il me semble voir dans *La Révolution Culturelle de*

¹¹ Simon Leys (Pierre Ryckmans), dans des articles réunis dans *Essais sur la Chine* (Robert Laffont, 1998) fustige les voyageurs non-sinologues, aveuglé par leur foie. On lit dans le chapitre « les étrangers en Chine populaire » : « les idéologues occidentaux se servent aujourd'hui de la Chine maoïste comme le philosophes du xviii siècle se servait de la Chine confucéenne : c'est un mythe, une projection abstraite et idéale, une utopie qui permet de dénoncer tout ce qui va mal en Occident et d'en prendre le contre-pied, en s'économisant la peine de penser par soi-même », p. 401.

¹² Christophe Bourseiller, *Les maoïstes: la folle histoire des gardes rouges françaises*, Points, 2008, p. 438.

Mao une critique plutôt acerbe des manifestations de rue de Gardes Rouges.

C'est aux chants rustiques, aux danses paysannes, aux musiques champêtres de certaines fêtes religieuses d'Italie et d'ailleurs que nous fait penser la propagande de la Révolution Culturelle. Oui, on chante encore en Europe de cette façon les événements de la Passion du Christ. Avec la même ferveur, le même style, la même nativité. Voici donc un premier point d'acquis, le caractère religieux de la Révolution Culturelle, et l'origine paysanne de ce caractère religieux. (p. 37)

La figure tutélaire de Mao n'est pas épargnée par une estocade assez percutante : « Les paysans dans le monde entier ont les mêmes goûts. L'homme qui est au pouvoir, qu'il soit féroce ou non, ils le veulent de toute manière, en effigie, sous les traits d'un père bienveillant et protecteur » (p. 176).

Touriste, comme d'autres avant lui, et comme Michelangelo Antonioni et Roland Barthes ensuite, Moravia est frappé par les mêmes éléments que tous les voyageurs à l'époque avaient remarqués, le plus frappant et omniprésent étant l'uniformité des vêtements (p. 78), uniformité que l'écrivain assimile à une pratique religieuse, comme dans les ordres monastiques. Les références à la religion reviennent quand Moravia décrit les Gardes Rouges (fraîcheur, ignorance, naïveté et agressivité) qui lui font penser à la croisade des enfants (p. 100). Il poursuit : « Les Gardes Rouges ont cette totale ignorance, cette totale confiance en Mao et cette foi religieuse qui pourrait les entraîner demain, innocents et fanatiques, à la guerre dans quelque Nord-Vietnam ou Corée du Nord » (p. 100-101). Moravia est évidemment frappé par le culte de la personnalité : il cite Edgar Snow (reporter auteur du célèbre et *embedded Étoile rouge sur la Chine*) et il s'aperçoit qu'écrire l'histoire de son Timonier équivaut à écrire l'histoire de tout le pays. Surtout, écrivain plusieurs fois frappé par l'ostracisme de la critique conservatrice italienne, il n'hésite pas à défendre, pendant la Révolution Culturelle, l'idéal d'une littérature libre et spontanée (p. 68). Comme Barthes, il redoute les « briques » du langage idéologique, formes préconstituées que les locuteurs doivent se limiter à recomposer selon les occasions sans pouvoir les modifier ou les critiquer ou se passer d'elles. Il doit – comme tous les voyageurs avant et après lui sous le maoïsme – suivre un itinéraire préconstitué, voir les usines, les crèches, les communes, et écouter les « témoignages » des travailleurs. Le discours sur les usines le gêne : c'est de la mise en scène, quelque chose qui cloche dans

l'essaim théorique des ouvriers. Dans le compte rendu de son voyage en Chine, il y a donc bien contradiction, ou au moins distance critique – donnée *a posteriori* par le lecteur actuel ? Il me semble pourtant explicite : « pour les communistes les usines ont une signification morale et politique, elles signifient progrès, libération, victoire de la révolution industrielle sur l'abhorrée civilisation paysanne et artisanale. Pour moi par contre une usine est une usine, c'est tout » (p. 90). La pensée renvoie à un autre contexte, où l'usine est magnifique et monumentale, mais également angoissante et inéluctable : à la même époque en Italie on assiste aux expériences formelles inédites d'Antonioni dans *Deserto rosso* (1964), qui justement décline les thèmes de l'aliénation, de la dépersonnalisation moderne, de la mécanisation des relations et des sentiments avec comme toile de fond une société industrialisée aux couleurs blafardes et irréelles. L'usine est loin d'être représentée comme haut-lieu de l'accomplissement du destin merveilleux du peuple, et apparaît plutôt comme son cercueil.

Moravia pose les questions qui fâchent : « Pourquoi la Révolution Culturelle ? Dans quel but ? ». Et il n'hésite pas à se lancer dans des hypothèses :

a) Prélude, inconscient peut-être, à la guerre contre les États-Unis. Lutte contre la civilisation américaine de la consommation. Paradoxe de la civilisation de la privation.

b) Révolution Culturelle comme Grande Muraille autarcique et nationaliste. « établir une fois pour toutes une orthodoxie définitive [...]. La Révolution Culturelle avec son mouvement furieux et incessant tendrait à créer une immobilité absolue et durable. Cette contradiction n'est pas une nouveauté dans l'histoire de la Chine » (p. 83).

Il faut signaler que Moravia n'est pas exempt ici d'un certain exotisme ou orientalisme essentialiste, qui tend à réduire une « identité » nationale à des traits plutôt caricaturaux ; il brode sur l'immobilisme de l'Empire du Milieu, la valeur de la continuité dans la pratique et la réflexion des intellectuels chinois (p. 159-160). En Chine l'histoire est considérée comme désordre, souffrance, anarchie, famine, guerre. Paix, prospérité, civilisation et culture impliquent au contraire l'absence d'histoire. Voici, selon Moravia, la contradiction ultime que la Chine doit résoudre.

Un autre célèbre romancier italien, Goffredo Parise, discourt également sur la poétique de l'immobilisme, et le désir d'autarcie (imaginée ou désirée) de la Chine. Encore une fois, il ne s'agit nullement d'un sinologue, et son texte est loin de

proposer une quelconque étude approfondie sur la culture chinoise ; il me semble néanmoins particulièrement intéressant à la fois pour les occasionnelles percées prémonitoires, et pour l'influence que ce corpus de textes a eues sur une société – l'Italie et l'Europe – à l'époque très lointaine de la Chine, et qui ne recevait que des bribes d'informations manipulées souvent par l'idéologie.

Goffredo Parise (1929-1986)¹³ fut un écrivain engagé dans sa jeunesse antifasciste. Dans le cadre d'une lacération littéraire de l'Italie (d'une région : le Veneto) hypocritement religieuse, il ne cesse de tisser des portraits fidèles et hallucinants des sentiments, des aliénations, de l'industrialisation de la société, du désœuvrement de ses classes qui se mélangent non sans goûter à la « saveur du sang », évoquée apr le titre d'un de ses romans les plus connus.

Son carnet de voyages porte le nom de *Cara Cina*¹⁴. C'est un reportage : après avoir sillonné l'Amérique, il veut voir une autre civilisation de masse, pour tisser un parallèle – chez Antonioni, chez Moravia, chez Barthes, la Chine sert aux intellectuels comme prétexte, comme comparaison, comme Autre à travers lequel penser soi-même. La Chine est, selon Parise, une société de masse : indifférenciation de l'individu, mort totale de l'art, toute-puissance de la bureaucratie, etc. À la différence de l'Amérique, la Chine est seulement consommatrice d'idées, et non pas de biens matériels (p. 1653). L'idée de la société de masse, libérale ou totalitaire, obsède Parise qui y voit une menace planant sur le vieux monde : « À la différence d'autres Européens, nous les Italiens avons deux instruments, ou expériences en plus pour essayer de comprendre cette société : le catholicisme et le fascisme. Ancienne dictature idéologique, et récente dictature militaire (*militaresca/soldatesque*) ». (p. 1653). La consommation immodérée d'idées formatées est source d'indifférenciation. Cette indifférenciation basée sur le travail est soulignée par les codes vestimentaires : les vêtements sont tous pareils, l'individualité en est annihilée – choc par rapport à un univers occidental entièrement consacré à sortir du cauchemar de la massification.

En Chine il faut faire face à la pauvreté : Parise souligne – comme Antonioni après lui – la grande dignité de la population chinoise. En même temps, la masse l'impressionne énormément, l'énorme foule des pauvres (« *una immensa folla di*

¹³ Parmi ses romans les plus connus : *Il Ragazzo morto e le comete* (1952) ; *Il Prete bello* (1965) ; *L'Odore del sangue* (1997).

¹⁴ Éd. or. 1966, in *Opere*, Mondadori, I meridiani, 1989 (vol. 2) (mes traductions pour les citations).

poveri ») le plonge dans une rivière de gens, de corps, de mouvements. Il peut arriver, après un voyage en Chine (aujourd'hui) où l'on a souffert d'agoraphobie, de se demander : où ont disparu tous les gens ? Mais où sont-ils tous passés ? Sans arriver à prôner des visions cauchemardesques du style *I am Legend* – le monde vidé de ses habitants – la foule immense et menaçante est une image que différents intellectuels ont déclinée dans leur discours sur la Chine, image qui suscite étonnement, appréhension, respect. Les images de la foule sans voix *off* vont être aussi un des angles d'attaque contre Antonioni de la part des pouvoirs publics chinois. Dans cette mare indifférenciée, Parise s'ennuie beaucoup, notamment au théâtre, qu'il décrit comme la « répétition », l'essence même de l'expression chinoise. Chez Parise, cette note n'est pas un simple prétexte de dépréciation exotique : il souligne que cette répétition était hier statique, aujourd'hui dynamique. La répétition n'est plus momification de rituels de persuasion politique (comme la publicité en Occident), elle vend de l'idéologie. Le lavage de cerveau advient en Chine non pas avec la violence, mais avec la répétition : « j'ai compris que ce n'est pas difficile de persuader, convaincre et même enthousiasmer : il suffit de répéter cent, mille fois la même chose et, automatiquement, on obtiendra persuasion, conviction, enthousiasme » (p. 1773). À chaque lecteur de s'indigner ou de louer l'écrivain pour sa prise de position essentialiste. Il est évident qu'un fort orientalisme est présent dans les interprétations de Parise (ses propos de l'ordre de « les chinois ne sont pas vulgaires » résonnent comme le mythe du bon sauvage) ; néanmoins, certaines pages dédiées à la Révolution Culturelle comme manifestation religieuse restent de nos jours (et à mon sens) particulièrement justes – en voyageant encore plus loin, les images des récentes funérailles de Kim Jong-il, au cours desquelles, selon les autorités locales, le ciel entier a pleuré la disparition du leader, semblent bien correspondre au caractère religieux du culte de la personnalité communiste : « le fanatisme politique est répugnant et pathétique à la fois, mais il fait peur » (p. 735). Parise est surtout écrivain, et nous laisse de très beaux portraits de gens, à savoir d'une actrice qui est censée lui raconter ses dures expériences avant la libération, et qui lui apparaît comme une « bonne sœur d'une religion laïque qui s'appelle communisme » (p. 750).

ALORS, LA CHINE ?

Barthes a sûrement le sens de la formule : cette question anodine est devenue, sous sa plume, un slogan, une phrase à contester, le tire d'une exposition d'art

contemporain et de son catalogue... ce qui n'efface pas l'embarras de l'intellectuel à son retour de Chine. Sur les questions de la mise en scène des témoignages, des signes absents, de l'idéologie omniprésente, du nivellement vestimentaire, Roland Barthes nous dit beaucoup de choses, même s'il faut passer par une grande omission. Après avoir été exposés au centre Pompidou à l'occasion de l'exposition dédiée à leur auteur, *Carnets du voyage en Chine* ont été publiés posthumes en 2008, non sans polémique : ils n'étaient pas censés sortir des tiroirs du sémiologue¹⁵. Barthes voyage en Chine du 11 avril au 4 mai 1974. Dans une lettre ouverte à Antonioni Barthes, le remercie de lui avoir donné envie de faire ce voyage :

Cher Antonioni [...], c'est votre film sur la Chine qui m'a donné envie de faire le voyage ; et si ce film a été provisoirement rejeté par ceux qui auraient dû comprendre que sa force d'amour était supérieure à toute propagande, c'est qu'il a été jugé selon un réflexe de pouvoir et non selon une exigence de vérité. L'artiste est sans pouvoir, mais il a quelque rapport avec la vérité ».¹⁶

Roland Barthes part en compagnie de François Wahl (philosophe, éditeur), et d'une délégation du groupe *Tel Quel*, alors dans la « vague » maoïste, composée par Philippe Sollers, Julia Kristeva et Marcelin Plynnet. L'invitation officielle est venue de l'ambassade de Chine à l'initiative de Maria-Antonietta Macciocchi, auteur de *De la Chine* (1971). Le voyage est organisé et très encadré – comme d'habitude, on visite les usines, les crèches, les hôpitaux, les écoles, les théâtres. Les carnets, qui n'étaient pas censés être publiés, donnent un aperçu plutôt distancié et drôle (Barthes en a souvent assez, il est las devant les stéréotypes). Barthes décrit les couleurs, les visages, les gens, les paysages avec une attention phénoménologique ; il futilise la bonne conscience du voyage politique. Mais il n'y a pas assez de matériel pour mériter une publication : « En relisant mes carnets pour faire un index, je m'aperçois que si je les publiais ainsi, ce serait exactement de l'Antonioni. Mais que faire d'autre ? On ne peut en effet que : – approuver. Discours "in" : impossible. – critiquer. Discours "out" : impossible. – décrire un séjour en vrac. Phénoménologie » (Carnet 3,

¹⁵ Simon Leys parle de « consternante exhumation » : Pierre Haski, « Simon Leys reprend sa plume acérée contre Roland Barthes », <http://www.rue89.com/chinatown/2009/02/06/simon-leys-reprend-sa-plume-aceree-contre-roland-barthes> (23/01/2012).

¹⁶ carnet 3, p. 232, note 39.

p.). Ses notes racontent des impressions partagées par tous les voyageurs : « Effet de mutation produit par l'uniformité totale des vêtements. Cela produit : silence, légèreté, non vulgarité – au prix d'une abolition de l'érotisme. Comme un effet Zen » (Carnet, p. 23-24). Il cherche désespérément de signes de sexualité : « deux jeunes garçons se tiennent par le cou. Mais plus tard – passé 14 ans – aucun. Donc refoulement. Donc sexualité ? » (p. 24) ; mais hélas, il n'est pas Pasolini en Inde ! Il n'y a rien en Chine qui vaille la peine d'être noté : « Toutes ces notes attesteront, sans doute, la faillite, en ce pays, de mon écriture (par comparaison avec le Japon). Je ne trouve, en fait, rien à noter, à énumérer, à classer » (p. 73) ; « Dessins réalistes, le plus terrifiant. Artistiquement, c'est consternant – seulement la calligraphie est un art digne de ce nom – à noter » (p. 78). « Et si tout ce pays était seulement : totalement *naïf* ? » (p. 80). « Rien de l'incident, du pli, rien du *haïku*. La nuance ? Fade ? Pas de nuance ? » (p. 92). « Et avec tout ça, je n'aurai pas vu le kiki d'un seul Chinois. Or que connaître d'un peuple, si on ne connaît pas son sexe ? » (p. 117).

Quelques notes montrent que la réflexion sur le pouvoir n'est pas éteinte : « Encore une discussion où Philippe Sollers, relayé par pl, veut absolument dénoncer le bouddhisme comme religion, idéalisme, pouvoir politique etc. Voltairianisme. Mais le problème, le seul, c'est le Pouvoir. Or tout système s'y compromet – y compris celui-ci » (p. 121) ; « Personnellement, je ne pourrais vivre dans ce radicalisme, dans ce monologisme forcené, dans ce discours obsessionnel, monomaniac. Dans ce *tissu*, ce texte sans faille » p. .

Les notes restent éparses, sans système. Il note l'ennui provoqué par les enfants, les spectacles théâtraux qui lui rappellent le *Lac des Cygnes*, il est dégoûté par les gestes des acteurs qu'il décrit comme des mannequins dans les vitrines. L'Empire, on le sait, est le milieu, et terriblement sino-centrique : « Sino-centrisme naïf : vous savez, chez nous, les hirondelles annoncent le printemps » (p. 143).

Le sens de la formule reste inégalé : « Il y a des résidents étrangers qui font un effort constant pour parler de la Chine ; regard qui viendrait de l'intérieur. D'autres, qui continuent à voir la Chine *du point de vue* de l'Occident. « Ces deux regards me sont faux. Le bon regard est *un regard qui louche* » (p. 196).

Mais alors, que reste-il à dire ? Barthes est bien obligé de répondre à la question, même s'il le fait avec une autre question, en publiant un article titré « Alors, la Chine ? » en 1974, où il fait état de son impossibilité/incapacité à écrire, à noter, à

énumérer. Mais il trouve une formule surprenante et explicite : « La Chine est fade », et il ajoute : « et paisible ». Ce texte soulève, à sa parution, un tollé de réactions négatives (comme le film d'Antonioni auparavant) : le texte est bref, incomplet, un texte qui manque de critique politique, qui manque d'enthousiasme ou de refus – qui ne parle pas, ou s'il parle, qui le fait implicitement, *via* ses réticences. Le silence implique taire le colosse propagandiste et l'aveuglement totalitaire, qui étaient bien difficile à dire dans une France encore secouée par les derniers sursauts du communisme. Comme Antonioni, Barthes se demande : « qu'est-il possible de dire ou de ne pas dire ? ». Antonioni, de retour de Chine, se pose lui aussi une question, et écrit un article qui s'intitule : « Peut-on encore faire des documentaires ? ». Lire ces deux points d'interrogation à la fin de comptes rendus si différents est révélateur. La Chine suscite la suspension du jugement. Chez Barthes on trouve le désir explicite de suspendre son énonciation sans, pour autant, l'abolir. *No comment*. Ni assertif, ni négateur, ni neutre. Ni adhésion ni refus. Envie de silence. Le célèbre compte rendu est, de façon significative, une question. Au contraire du Japon, où Barthes peut dire et créer un système de signes, pour la Chine la question reste ouverte.

ALORS, ANTONIONI ?

Antonioni n'est pas le seul cinéaste européen à avoir filmé la Révolution Culturelle. Joris Ivens a réalisé avec Marcelin Loridan en 1976 *Comment Yukong déplaça les montages*, série de reportages très officiels et très bavards – avec le bavardage viennent les « briques » (comme le définit Barthes) du discours idéologique standardisé, la langue de bois, la phraséologie de propagande du régime¹⁷. Le contraire de l'approche d'Antonioni qui joue avec le silence, les interstices, la lenteur, l'observation ; il laisse les creux parler et le regard du spectateur explorer le hors champ et l'arrière-plan.

Antonioni n'est pas un nouveau dans le documentaire social – le premier traitait des pêcheurs de la rivière Po (*Gente del po*, 1947), et un autre des balayeurs romains

¹⁷ *Between 1971 and 1975 Joris Ivens and Marceline Loridan worked on the preparations and filming of the monumental 12 hours Yukong series, consisting of twelve parts. The series became a portrait of the Chinese and their daily life with its many aspects, and the benefits of the Cultural Revolution, intended for a Western public. Little was known in the West about China, so this work was a welcome source of information and for many people a first inside view at Chinese culture and life, letting the Chinese speak themselves. Despite the restrictions Ivens and Loridan met (which often became clear only afterwards), and the regular political changes, the films remain an important document of a period in Chinese history. The film series was made on invitation of Zhou En-Lai, the prime minister of China. (<http://www.iven.nl/film76.htm>, le 24/01/12).*

(*N. U., nettezza urbana*). Invité par le gouvernement chinois, à savoir par Zhou Enlai, Antonioni doit avant tout trouver des compromis avec la bureaucratie. « Le film est un compromis entre l'itinéraire idéal et la bureaucratie – il aurait fallu six mois pour le parcourir [l'itinéraire écrit pour l'ambassade] – idée d'« idéal » comme absurde, impraticable »¹⁸. Ils sont restés cinq semaines. Antonioni a dit qu'il s'agissait d'un film sur les Chinois, pas sur la Chine. Il pense par images : avant d'y aller il avait des paysages en tête ; une fois de retour, des visages.

Comme déjà souligné, le film déplaît à tout le monde. En Occident *Chung kuo* est considéré comme fade et peureux. En Chine il soulève des campagnes d'indignation. Ces deux réactions portent le réalisateur à se poser de sérieuses questions sur son travail et sur la possibilité même de tourner des documentaires.

Chung kuo représente un chassé-croisé/court-circuit avec l'Occident. C'est un film qui doit (ne peut pas s'empêcher de) montrer la pauvreté ; qui doit faire état des restrictions et des limites qui lui sont imposées – la voix narrative répète à maintes reprises : ici, on n'a pas le droit de filmer, mais on filme quand même. Film d'Antonioni, du *Maestro*, caractérisé par une attitude critique, créative, antidogmatique, c'est en même temps une œuvre qui n'ose pas la critique frontale du régime chinois, et reste ainsi un étalage de lieux, de paysages, de visages, tout compte fait assez neutre : de la phénoménologie.

Dans son article « Est-il encore possible de tourner des documentaires ? », le réalisateur regrette de ne pas avoir tenu un journal de voyage, mais le rythme frénétique du travail l'en a empêché. Ils ont rencontré, par contre, beaucoup de paroles, de mots, l'équipe a conduit beaucoup d'entretiens pour un sujet inépuisable, la Chine, qui est devenu, finalement, un trou noir de sens. *In primis* Antonioni se pose la question de la légitimité : qui a le droit de parler de la Chine ? Les Chinois uniquement ? Les sinologues ? (on se souvient de Barthes : regard intérieur/extérieur : « Ces deux regards me sont faux. Le bon regard est *un regard qui louche* »). L'équipe d'Antonioni, devant les « briques » du discours idéologique récité devant les caméras (« Parfois, celui qui me posait les questions avait déjà une réponse »), décide de ne pas laisser les discours noyer le film, mais de laisser les images s'exprimer. Formellement, le film est un long travelling, on assiste pendant plus de trois heures à un voyage exotique de Pékin à Shanghai, en croisant montagnes brumeuses, fleuves

¹⁸ Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Images modernes, 2003 (éd. it : *fare un film per me è vivere*).

chargés de bateaux, villages et écoles, paysans et ouvriers, bicyclettes, camions, musique, danse, l'effigie de Mao omniprésente, pratiquants de *taiqi* au lever du jour et vendeurs dans les marchés surpeuplés... Une certaine complaisance est présente dans les articles qu'Antonioni publie après les critiques si dures :

Le marxisme – léninisme pensée de Mao s'est voulu comme une rupture avec le confucianisme [...] mais Mao lui aussi est un maître de morale. Je suis réellement convaincu que la vie quotidienne des Chinois est moins conditionnée par l'obéissance à des lois formelles que par une idée commune du juste et de l'injuste, et qu'il en résulte une plus grande simplicité, ce par quoi j'entends une plus grande sérénité dans les rapports humains.

Ou encore : on lui a dit que ce qui symbolise le plus efficacement le changement intervenu dans le pays est « l'homme », on entend par là évidemment « la conscience de l'homme ». Ce qui le frappe est la « candeur », l'honnêteté, le respect mutuel. Le plaisir dans le travail : ce sont les travailleurs les véritables patrons d'usine. « Je considère la structure sociopolitique de la Chine contemporaine comme un modèle, peut-être inimitable ».

Pourtant, les images qu'Antonioni laisse franchir les frontières ne sont nullement des images qui pourraient soutenir une révolution ; au contraire elles montrent la dignité et la misère, ne rechignent pas à s'affranchir du parcours tracé pour filmer ce que l'on n'était pas censé filmer – rien de bien choquant, mais le chaos vitaliste des marchés et des cuisines, de la circulation des gens et des marchandises, de leurs couleurs et confusion. Si on comprend bien, devant une telle résistance, la colère (ou pire, l'indifférence) occidentales devant le film, aujourd'hui on a plus de mal à saisir les attaques violentes contre Antonioni que ce film a suscitées en Chine, enclenchant de véritables campagnes auprès des gens qui, bien sûr, n'avaient jamais vu le film en question. Quand la Révolution Culturelle bat de l'aile, Jiang Qing orchestre une campagne contre Antonioni. Le *Renmin ribao* (*Le Quotidien du Peuple*) publie, en janvier 1974, sous le titre « Intention perverse, truquages méprisables », un article où Antonioni est décrit comme membre de la « clique soviétique, traîtresse et révisionniste, qui tire les ficelles de ces activités internationales antichinoises ». Comme c'était souvent le cas dans la Chine maoïste, les œuvres ciblées sont plutôt des « excuses », des prétextes à une critique contre quelqu'un d'autre, selon le

principe du détournement ou de l'attaque indirecte. Les attaques contre Antonioni font partie de la campagne de critique politique qui vise à déstabiliser Zhou Enlai qui avait invité Antonioni à tourner son film¹⁹. Politique interne, en somme. Mais Serge Daney prend tout ça très sérieusement et la démonte de bout en bout²⁰. Daney analyse le texte du *Renmin ribao* qui fustige *Chung kuo* sous prétexte, entre autres, qu'Antonioni a morcelé son sujet (la place Tiananmen) au lieu de filmer la majesté de la place, avec l'intention de dénigrer la Chine. Antonioni est coupable de ne pas filmer en plan général, de détruire la « pose ». C'est un prétexte, c'est évident, Antonioni filme bel et bien la place Tiananmen ; mais/et il s'attarde sur des gros plans de visages, les sourires, les rides–images qui échappent à une interprétation univoque. Ailleurs, il ne reproduit pas l'image officielle, emblématique, s'attachant au contraire aux images qu'on lui interdisait (un bâtiment officiel, un bateau militaire, la foule d'un marché). Le critique du *Quotidien* voit dans cette attitude une forme de mépris pour la politique chinoise. Les *Cahiers* parlent de méfiance envers le naturalisme.

Il n'y a pas au cinéma que de la rencontre, du naturel, du « comme par hasard », il n'y a pas d'image qui ne vise sournoisement (naturalisme) ou explicitement (publicité) à devenir une image de marque, c'est-à-dire du figé, du bloqué, du répressif (p. 56).

Serge Daney souligne l'impasse d'Antonioni devant le mystère de ce qu'on lui montre : la politique chinoise. Il faut se poser les questions les plus difficiles : qu'est-ce qu'une image peut cacher ? Quel est son hors champ ? En Chine, on reprend Daney, on se pose plutôt un autre genre de questions : que révèle une image ? Qu'est-ce qu'il y a dans le champ ? Il y aurait en Chine maoïste un refoulement de l'interconnexion entre la prise de vue et l'image, entre le « sujet » et l'opérateur, rencontre qui peut faire jaillir une vérité inattendue. Vérité interstitielle entre un sujet et un « auteur », un regard et son image, et bien sûr du hors champ – tout ce que les images peuvent et doivent suggérer. La Chine politique ne peut que prôner une

¹⁹ Pour S. Leys, le maoïsme est « le cancer totalitaire, la crétinisation institutionnalisée, la dictature des analphabètes, le mélange d'ignorance crasse et de pathétique complexe d'infériorité à l'égard du monde extérieur » ; et il ajoute en note : « comment qualifier autrement l'attitude des mandarins pékinois qui croient nécessaire de mobiliser solennellement huit cents millions d'hommes pour dénoncer un seul chétif charlatan comme Antonioni ? », *Essais sur la Chine, op. cit.*, p. 409.

²⁰ « La remise en scène (Ivens, Antonioni, la Chine) » *Cahiers du cinéma*, numéro 268, Juillet 1976, réimprimé in *La Rampe - Cahiers critique 1970-1982*, éd. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983

normalisation de la « bonne image ». Daney souligne qu'Antonioni filme entre parenthèses, protégé par elles, flottant entre elles, sans ancrage, exposé. Exposé à l'utopie, au non-lieu, le cinéma devient affirmation de la distance.

Serge Daney ignore ou décide d'ignorer (pour suivre sa brillante analyse) que justement les Chinois visent celui qui est derrière le *making of* des images (Zhou Enlai) ; il ignore donc le hors champ de la critique virulente qui a frappé le réalisateur, pour s'atteler à une vibrante défense ontologique et formelle de l'œuvre d'Antonioni. Mais c'est bien une guerre politique, qui n'a strictement rien à voir avec le traitement des images du maître italien, qui fait de *Chung kuo* une arme. C'est le temps qui dévoilera ce qui se cache derrière les coulisses du pouvoir. Dans le DVD (pirate) du film acheté à Shanghai on peut trouver des bonus forts intéressants à propos du temps et des leçons de l'histoire. On trouve en fait une émission de la télévision chinoise diffusée à l'occasion de la mort d'Antonioni ; on y voit un de ses accompagnateurs de l'époque qui éclate en larmes ; il regrette le traitement injuste que le *Maestro* a dû subir à cause de la politique interne chinoise de l'époque, et regrette encore plus de ne plus pouvoir s'excuser. Les larmes purifient les erreurs de l'histoire dans le mélodrame.

Déjà à l'époque, avant de laisser l'histoire le comprendre et le justifier, Antonioni avait répondu à sa question, « Est-il encore possible de tourner des documentaires ? », avec une profession de foi dans les images et, finalement, dans l'art. Il écrit : « Je crois encore, après tant d'années de cinéma, que les images ont un sens ». Mais il ne développe pas son acte de foi, laissant ses films parler pour lui. Quel sens, alors, trouver dans ce film si atypique, lisse et paradoxalement si controversé ?

Premièrement, *Chung kuo* dit l'émerveillement – c'est aussi et surtout un documentaire touristique, qui montre des images spectaculaires des paysages et des vestiges historiques. C'est une époque où les images en provenance de Chine étaient rarissimes, et *Chung kuo* transmet le plaisir étonné de la découverte, du voyage, de perdre ses repères pour en trouver d'autres, de constater la persistance de la beauté des paysages et une réalité humaine si lointaine et finalement si proche.

En même temps, sans être excessivement critique, au contraire en montrant beaucoup « d'amour » (comme le dit Barthes dans sa lettre ouverte à Antonioni), le réalisateur utilise de magnifiques solutions pour échapper à la « visite touristique ». La plus évidente et explicite : il filme en cachette – avec le frisson de l'interdit brisé.

Il montre l'abondance d'un marché, la richesse exotique de la cuisine, la gourmandise très « humaine » ; il s'échappe donc du spot photogénique préconstitué et laisse le regard flâner sur les corps, les visages, laisse le regard des habitants rencontrer curieusement la caméra comme une double interrogation réciproque (l'ébauche d'un dialogue). Il y a, en plus, des étincelles stylistiques qui attestent d'un regard d'auteur. Par exemple, (DVD 1 : 1 h26, deuxième partie)²¹ on filme longuement une réunion des cadres des villages – sans traduction, donc virtuellement incompréhensible à un spectateur occidental ; pas d'idéologie véhiculée, ici, mais un portrait « silencieux ». La réunion terminée, le comité du village sort de l'humble demeure – visages souriants, optimistes – et voilà qu'un zoom impromptu creuse l'arrière-plan pour se poser sur le visage d'un homme âgé, très loin, qui fixe le vide, hébété, ébahi ; on ne peut pas ne pas se demander : « qu'est-ce qu'il a bien pu voir cet homme dans sa longue vie ? Qu'est-ce qu'il fait là, comme perdu dans l'attente ? ». Ici, il ne s'agit pas techniquement d'un hors champ, mais, en quelque sorte comme la célèbre image-cachée-dans-l'image de *Blow Up*, d'un détail qu'on ne voit pas sur la carte postale (officielle) mais que la caméra nous aide à découvrir. Il ne s'agit (je reprends Barthes) ni d'un refus, ni d'une adhésion : mais d'une question. C'est comme si ce regard volé, hors du cadre officiel, nous interroge sur notre acte de regarder, et laisse en même temps entrevoir une histoire plus longue et complexe encore à écrire.

Grace à ces solutions, et sûrement avec le sens du cadre, le rythme lent, avec le respect pour une population troublée mais qui représente et a représenté un idéal puissant pour la génération d'Antonioni, voilà que le réalisateur répond lui-même à la question qui se pose sur la possibilité et la légitimité de tourner des documentaires : oui, il croit que les images ont un sens. Antonioni le croit et le démontre, Daney le souligne dans sa défense du cinéaste : les images sont aussi et peut-être surtout ce qu'elles cachent, ce qu'elles ne peuvent pas filmer, le hors champ, les silences. Mais leur présence, longue, insistante, réflexive, patiente, comme on le voit chez Michelangelo Antonioni, pose une question qui est peut-être leur sens ultime.

21